

ՀԱՄՈ ՍԱՀՅԱՆԻ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾԱԿԱՆ ՎԱՐՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ՄԻ ՔԱՆԻ ՀԱՐՑԵՐ

ԱՇԽԵՆ ԶՐԲԱՇՅԱՆ

Հոդվածը նվիրված է Համո Սահյանի բանաստեղծական վարպետության մի շարք խնդիրների: Մասնավորապես, դիտարկված են այն հնարքները, որոնց օգնությամբ բանաստեղծը ձևավորում է յուրահատուկ հնչողությամբ ինքնատիպ հանգեր: Իր հոդվածներում և մասնավոր գրույցներում Համո Սահյանը մշտապես ընդգծել է բանաստեղծության մեջ առաջին տողի կարևորությունը, որը կանխորոշում է մյուս տողերի ընթացքն ու ռիթմը, նաև հանգը: Որևէ ուրիշ հայ բանաստեղծ չի կիրառել այդքան մեծ թվով իգական և դակտիլային հանգեր, որքան Համո Սահյանը: Իր շատ բանաստեղծություններում նա օգտագործել է արևելյան պոեզիային բնորոշ ռեդիֆային հանգեր, որտեղ առկա են տողամիջյան հենակետային բառեր, իսկ դրանց հաջորդում է որևէ կրկնվող բառախումբ: Մեր դասական պոեզիային ոչ այնքան բնորոշ հանգերի այսպիսի առատությունը ցույց է տալիս, որ Սահյանը հատուկ հոգածությամբ է վերաբերվել հանգավորման արվեստին:

Բանալի բառեր – *Համո Սահյան, ռիթմ, առաջին տող, իգական հանգեր, արական հանգեր, դակտիլային հանգեր, հենակետային բառեր, տողամիջյան հանգեր, ռեդիֆ, գազել*

Համո Սահյանի ստեղծագործության մասին գրվել են մենագրություններ, գիտական ուսումնասիրություններ, նրա կերպարը հավերժացել է հուշագրական բազմաթիվ ակնարկներում, բանաստեղծի հարցազրույցներում և մասնավոր անձանց հետ ունեցած զրույցներում, սակայն նրա պոեզիայի կառուցվածքային շերտերը, առավել ևս տաղաչափական առանձնահատկությունները դեռևս համակողմանիորեն ուսումնասիրված և բացահայտված չեն: Բացառություն են Դավիթ Գասպարյանի «Սովետահայ պոեզիայի տաղաչափությունը» գրքում Հ. Սահյանին նվիրված հատվածները և այդ խնդիրներին առավել ծավալուն անդրադարձը նույն հեղինակի «Համո Սահյան» մենագրության համապատասխան գլխում¹:

Բանաստեղծության ծնունդը նման է առեղծվածի. ինչպես են միտքը, հույզը, ապրումը վերածվում բառի, խոսքի ու պատկերի՝ հնարավոր չէ սահմանել, սակայն գրականագիտության համար մշտապես հետաքրքիր ու գայթակղիչ է եղել մեծ բանաստեղծների ստեղծագործական որոշ գաղտնիքների բացահայտումը:

¹ Տե՛ս Դավիթ Գասպարյան, Սովետահայ պոեզիայի տաղաչափությունը, Եր., 1979, էջ 292-298, 341-352, ինչպես նաև նույնի՝ Համո Սահյան, Եր., 2003, էջ 295-329:

Բանաստեղծական չափի, ռիթմի, բառի ու հանգի որոնումը ձևավորում է այն հենքը, որի վրա կառուցվում է չափածո խոսքը, և որի միջոցով հույզը դառնում է միտք, դառնում պոետական պատկեր: Հետաքրքիր է, որ հենց իրենք՝ բանաստեղծները, հաճախ ընթերցողին ներկայացրել են իրենց ստեղծագործական որոնումների մի շարք կողմեր: Այս առումով բացառություն չէ նաև Համո Սահյանը: Իր ելույթներում, մամուլին տված հարցազրույցներում կամ մասնավոր անձանց հետ զրույցներում նա հաճախ փորձել է բացել իր ստեղծագործական աշխատանոցի որոշ դրվագներ, ցույց տալ, թե ինչպես են բառերը փոխանցում մարդկային ապրումի նրբերանգները, որտեղից են գալիս պոետական ներշնչանքն ու մտահղացումը: Սահյանի համոզմամբ՝ «Արվեստ ստեղծում է նա, ով ստեղծում է արվեստի լեզու»², և այս համատեքստում նա մշտապես ընդգծում է բանաստեղծության մեջ տողի, հանգի, անգամ մեկ բառի կարևորությունը: Սակայն ձևը առանձին վերցրած չի կարող գերնպատակ լինել, բառի գեղեցկությունը չի կարող լրացնել զգացմունքի պակասը: Խոսելով իր ժամանակի որոշ բանաստեղծների մասին՝ Սահյանը նկատում է, որ նրանք «մոայլ ելևէջներով, «ուժեղ» բառերով ուզում են համակշռել բանաստեղծության բացակայությունը: Հայտնի ոճաձև է»³: Այնինչ բանաստեղծի խնդիրը պետք է լինի «հասնել այնպիսի պարզության, ... որ դժվար լինի գրածդ բանաստեղծություն անվանել: Ոչ թե բանաստեղծություն, այլ ինչ-որ պարզ ու հասարակ բան, որ վեր է բանաստեղծությունից»⁴:

Համո Սահյանի պոեզիան ունի մի յուրահատուկ գրավչություն, որի գաղտնիքը թաքնված է ոչ միայն զգացմունքների անկեղծության, այլև բանաստեղծական ձևի ինքնատիպության, գրելաոճի պարզության ու հստակության մեջ: Սահյանը գտել է իր ուրույն ռիթմը, նոր շունչ հաղորդել հանգին ու բառին, հասել բանաստեղծական վարպետության անկրկնելի բարձունքների: Եվ այդ վարպետության անբաժանելի մասն են սահյանական հանգերը, որոնց քննությունը բացում է նրա պոեզիայի հետաքրքիր ծալքեր, ցույց տալիս բանաստեղծի յուրահատուկ վերաբերմունքը խոսքի հնչողության նկատմամբ: Ռուս տաղագետ Վ. Խոլշևնիկովը իրավացիորեն նկատում է. «Ակնհայտ է, բացի իմաստատարբերիչ գործառույթից, խոսքի հնչյունները պոեզիայում ունեն նաև գեղագիտական գործառույթ: Դրա հետևանքով նրանք շատ ավելի նկատելի են, քան արձակում: Կարդալով կամ լսելով ոտանավորներ՝ մենք ակամա ունկնդրում ենք բառերի հնչյունական կազմը՝ որսալով հնչյունային կրկնությունները»⁵:

Ներկա ուսումնասիրությունը նվիրված է Սահյանի չափածոյի կա-

² Լևոն Մկրտչյան, Զրույցներ բանաստեղծի հետ, Եր., 1984, էջ 126:

³ Նույն տեղում, էջ 15:

⁴ Նույն տեղում, էջ 90:

⁵ Холшевников В. Е. Основы стиховедения. Русское стихосложение. Л., 1972, с. 75.

ռուցվածքում կարևորագույն դեր ունեցող այնպիսի տարրի, ինչպիսին հանգն է, և մեր առանձնակի ուշադրությանն են արժանացել մասնավորապես իգական հանգերը, որոնցով մեծապես պայմանավորված են սահյանական պոեզիայի հնչերանգային ինքնատիպությունն ու անկրկնելիությունը:

Բանաստեղծական խոսքի կազմակերպման, հնչյունների գեղագիտական գործառույթի առավելագույն դրսևորման համար հանգն առհասարակ կարևորագույն դեր է կատարում: Պետք է արձանագրել, որ խորհրդահայ պոեզիայի ողջ պատմության մեջ Ե. Չարենցից հետո ոչ մի հայ բանաստեղծ թերևս այնքան մեծ ուշադրության չի արժանացրել չափածո խոսքի հանգա-հնչյունային արտահայտությունը, որքան Համո Սահյանը: Բանաստեղծական մի ներքին բնագործ նա գտնում է իր ուրույն ռիթմն ու հանգը, և չափածո խոսքը կարծես հյուսվում է այդ գտած հունով: Ինչպես իրավացիորեն նկատում է Դ. Գասպարյանը, «հանգային նույնահունչ հաջորդականությունը Սահյանի համար նաև պատկերային գույզորությունների հիմք է. դա անչափ կարևոր է նրա ստեղծագործության մեջ»⁶:

Հանգն ինքնին պոեզիայի պարտադիր պայման չէ. բավական է հիշել, որ մեր բանաստեղծությունը մինչև 12-րդ դարը գերազանցապես եղել է անհանգ: «...Հանգով ես գրում, թե առանց հանգի, դա ոչ մի նշանակություն չունի,- ասում է Սահյանը:- Մեր ժողովրդական երգերի մեծ մասը գրված է առանց հանգերի: Մեր էպոսը նույնպես հանգեր չունի»⁷: Սակայն Սահյանը նաև գիտակցում է, որ անհանգ ոտանավորը բանաստեղծական տաղանդի ու վարպետության բոլորովին այլ որակներ է ենթադրում. «Հարցն այն է, թե դու կարո՞ղ ես ստեղծել անհանգ ստեղծագործություն, որ ... մոտ լինի ժողովրդի սրտին և միաժամանակ չկորցնես քո բանաստեղծական անհատականությունը: Դրա համար հարկավոր են տաղանդ և աշխատանք...»⁸: Լևոն Մկրտչյանի հետ ունեցած զրույցներից մեկում էլ ասում է. «Անհանգ բանաստեղծությունը, իմ պատկերացմամբ, նման է անկոճակ վարտիքի: Այդպիսի վարտիքները կարող են լավ նստել միայն հանճարեղ բանաստեղծների վրա»⁹: Այս հարցում Սահյանը Եղիշե Չարենցի գեղարվեստական սկզբունքների անմիջական կրողն ու շարունակողն է: Չարենցն արտահայտում է նույն համոզումը ռուս թարգմանիչ Գատովին ուղղված իր նամակներից մեկում. «Բանաստեղծություններն ինքնին պետք է գրել թե հանճարեղ լինեն, որպեսզի հնչեն առանց հանգի,- արդյոք այդ չի՞ պատճառը, որ շատ քչերին է հաջողվում սպիտակ ոտանավորը»¹⁰:

⁶ Դավիթ Գասպարյան, Համո Սահյան, էջ 321:

⁷ Համո Սահյան, Երկեր չորս հատորով, հ. 4, Եր., 2014, էջ 35:

⁸ Նույն տեղում:

⁹ Լևոն Մկրտչյան, նշվ. աշխ., էջ 179:

¹⁰ Եղիշե Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 6, Եր., 1967, էջ 440-441:

Խոսելով իր ժամանակի մի շարք բանաստեղծների մոդեռնիստական որոնումների մասին, որտեղ նաև բացակայում են հանգերը՝ Սահյանը դրանք համարում է «կեղծ նորարարության մոդեռնիստական հեշտ ու թեթև ճանապարհի» արդյունք: «Ես եղել եմ և, երևի, կմնամ պոեզիայի տրադիցիոն, այսպես կոչված դասական ձևերի կողմնակից...,- գրում է նա:- Բով խորին համոզմունքով դասական ձևն իրենից ներկայացնում է անցած սերունդների նվաճումը, որն արհամարհել չի կարելի...»¹¹: Պոեզիայի ավանդական ձևեր ասելով Սահյանը նկատի ունի միջնադարից մեզանում արմատավորված ու որոշակի ճանապարհ անցած ոտանավորի կառուցման սկզբունքները, որոնց նա փորձում էր հնարավորինս հավատարիմ մնալ:

Կողմնակից լինելով հանգավոր, ավանդական բանաստեղծությանը՝ Սահյանը, այնուամենայնիվ, ցանկանում է, իր իսկ խոսքերով, ստեղծել «ինչ-որ պարզ ու հասարակ բան, որ վեր է բանաստեղծությունից», և ոչ թե զարմացնել ճշացող, ականջ ծակող հանգերով: «Երբ կարդում ես բանաստեղծությունը, հանգերը պետք է ուշադրություն չգրավեն...,- ասում է նա:- Վատ է, երբ բանաստեղծն ուզում է ընթերցողին զարմացնել հազվագյուտ ճշացող հանգով»¹²: Մի ուրիշ տեղ հետաքրքիր համեմատություն է անում. հանգերը պետք է աննկատ լինեն այնպես, «ինչպես թռիչքի ժամանակ չի երևում ինքնաթիռի պրոպելլերը»¹³:

Առանձնակի ուշադրության է արժանի Հ. Սահյանի վերաբերմունքը բանաստեղծության ծննդի խորհրդին. ինչպես են ձևավորվում ռիթմը, հանգը, պատկերը, դեպի ո՞ր են տանում դրանք հեղինակին, ո՞ր պահից է սկսվում բանաստեղծությունը, և որտե՞ղ է այն ավարտվում: Այս հարցերին Սահյանը բազմիցս անդրադարձել է տարբեր առիթներով. պատահական չէ, որ 1969 թ. մարտի 28-ին «Գրական թերթում» սպագրված նրա հոդվածներից մեկը վերնագրված է «Տողը, բառը, տառը»: Բանաստեղծության ծննդի համար նա հատկապես կարևորում է առաջին տողի խորհուրդը, և թերևս ոչ մի այլ բանաստեղծ մեզանում այդքան չի ընդգծել առաջին տողի կամ բանաստեղծության մեջ առանցքային բառերի կարևորությունը, որքան Համո Սահյանը:

Տաղագիտության մեջ մշտապես ընդգծվել է առաջին տողի ռիթմաստեղծիչ դերը, որը *կադանսի* (տերմինը փոխառվել է երաժշտության տեսությունից) կարևորագույն բաղադրիչն է: Կադանսը ենթադրում է մուտք դեպի որոշակի ռիթմ, համագարկ, որը կրկնվելով ձևավորում է ողջ ստեղծագործության ռիթմը: Պետք է նշել, որ լատիներեն *versus* (տող) բառն առաջացել է *vertere* (պտտվել, վերադառնալ) բառից, որի մեջ ամփոփված են տողի հիմնական գծերը՝ կրկնվելու հատկությունն ու ռիթմիկությունը: Իսկ հունարենում տողը կոչվել է *stichos* (ոու-

¹¹ Համո Սահյան, Երկեր չորս հատորով, հ. 4, էջ 35:

¹² Լևոն Մկրտչյան, նշվ. աշխ., էջ 179:

¹³ Համո Սահյան, Երկեր չորս հատորով, հ. 4, էջ 159:

սերեն՝ *стих*), որը նշանակում է *կարգ, շարք*՝ կրկին նշելով դրա կրկնելիությունը: Եթե բանաստեղծն առաջին տողը սկսում է որոշակի չափով, ապա այդ չափն արդեն թելադրում է մնացած տողերի ռիթմը, անգամ հանգի ձևն ու հնչյունական կազմը¹⁴: Բ. Տոմաշևսկին իրավացիորեն նկատում է. «Եթե նա (բանաստեղծը - *Ս. Ջ.*) գրում է քառտոնյա յամբով, ապա նրա յուրաքանչյուր արտահայտություն ծնվում է այդ ձևով, որպեսզի բավարարի այդ չափի պայմաններին»¹⁵:

Ահա Համո Մահյանի խոստովանություններից մեկը, որը հատկանշական է նրա պոեզիայի տարերքը հասկանալու համար. «Միշտ էլ մի հղացում, մի պատկեր, մի տող, մի բառ, երբեմն մինչև անգամ մի տառ մտնում է գլուխս ու ինձ հանգիստ չի տալիս... Միրում եմ տողի ինքնեկությունը»¹⁶: Եվ այդ ինքնեկությունից ծնվում են ոչ միայն բանաստեղծության պատկերները, այլև ազդարարվում են ռիթմը, չափը ու նաև հանգը: Մի ուրիշ տեղ էլ՝ «Եվ ահա շրթերդ ջերմացնում է ինքը՝ Նորին մեծությունն առաջին տողը, որ դեռ չգիտես բանաստեղծության որերորդ տողն է լինելու: Այդ տողը կարող է դառնալ կամ հիմքը, կամ տանիքը, կամ էլ այն ժամանակավոր սանդուղքը, որ տունը կառուցելուց հետո այլևս պետք չի գալիս: Այսպես, սկսում ես գրել, և թվում է ինքդ էլ նոր ես սկսվում»¹⁷: Մահյանը նաև յուրօրինակ բանաստեղծական հիմն ունի առաջին տողին («Առաջին տողը»), որտեղ նրա ծնունդը համեմատում է Աստծու պարզևի հետ («Առաջին տողը, Ինչպես ասում են, Աստված է տալիս»), որից էլ սկսվում է բանաստեղծական արարումը.

Եվ գրում ես դու... Այսինքն դու քեզ
Աշխարհ ես բերում մի կրկին անգամ:
Աշխարհ ես բերում
Եվ արարողի առաքինությամբ
Տալիս աշխարհին:
Եվ դրա համար պարտական ես դու
Առաջին տողին¹⁸:

Վերադառնալով Մահյանի հանգերին՝ պետք է նշել, որ նրա բանաստեղծություններում դրանք նույնպես ծնվում ու ձևավորվում են կարծես առաջին տողի հետ՝ իբրև վերուստ թելադրված ռիթմ ու հնչյունախումբ, որով մեծապես պայմանավորվում է սահյանական պոեզիայի առանձնահատուկ հմայքը: Ոչ սովորական, յուրահատուկ հանգեր գտնելու մղումը երևան է գալիս Մահյանի հենց առաջին ժողովածուներում: Հայտնի է, որ հայ պոեզիայում գերիշխում են արական հանգերը, որոնցում շեշտված է վերջին վանկը. այս հանգամանքը պայմանավոր-

¹⁴ Այս մասին ավելի մանրամասն տե՛ս **Томашевский Б. В.** *Стилистика и стихосложение*. Л., 1959, էջ 297-298, ինչպես նաև **Холшевников В. Е.**, նշվ. աշխ., էջ 7:

¹⁵ **Томашевский Б. В.**, նշվ. աշխ., էջ 298:

¹⁶ **Համո Մահյան**, Երկեր չորս հատորով, հ. 4, էջ 9:

¹⁷ Նույն տեղում, էջ 139:

¹⁸ **Համո Մահյան**, Տոմարի կանչը, Եր., 2020, էջ 331:

ված է մեր լեզվի շեշտադրության առանձնահատկություններով: Այլ է վիճակը մյուս լեզուներում, որտեղ արական հանգերից առավել գործածական են իգականները (նախավերջին վանկի շեշտով), նույնիսկ դակտիլային հանգերը (վերջից երրորդ վանկ շեշտով): Ավելին, ֆրանսիական պոեզիայում և դրա հետևողությամբ նաև ռուսականում արական և իգական հանգերը շարունակաբար զուգորդվում են՝ ձևավորելով, այսպես կոչված, *ալտերնանսի* օրենքը¹⁹, որը հատկապես խիստ էր պահպանվում 19-րդ դարի ռուսական բանաստեղծության մեջ: Այսպես, Ա. Պուշկինի «Եվգենի Օնեգին» չափածո վեպն ամբողջովին հանգավորված է այդ սկզբունքով: Մեզանում իգական հանգերը նույնպես որոշ կիրառություն ունեցել են, սակայն դրանց գործածությունը եղել է պատահական, ոչ համակարգված: Իսկ 20-րդ դարասկզբից, հատկապես Վահան Տերյանի և Եղիշե Չարենցի պոեզիայում, դրանց կիրառությունը դարձել է ավելի հաճախակի՝ գիտակցվելով իբրև պոետական ձևերի հարստացման միջոց: Դա կապված էր նաև վանկաշեշտական ոտանավորի սկզբունքների յուրացման հետ, որի արդյունքում իգական հանգերը սկսեցին ավելի լայնորեն կիրառվել. հետաքրքիր է, որ երկու բանաստեղծներն էլ այդ դեպքերում խստորեն պահպանել են ալտերնանսի օրենքը (իգական հանգին հաջորդում է արականը և հակառակը): Ավելի ուշ իգական հանգերի կիրառություն մենք տեսնում ենք Գ. Մահարու, Վ. Դավթյանի, Հովհ. Շիրազի և խորհրդահայ այլ հեղինակների չափածոյում: Սակայն թերևս ոչ մի հայ բանաստեղծի ժառանգության մեջ իգական հանգերն այդքան մեծ տեսակարար կշիռ չունեն, որքան Համո Սահյանի պոեզիայում:

Դեռևս վաղ շրջանում գրված բանաստեղծություններում արդեն դրսևորվում է Սահյանի նախասիրությունը իգական շեշտադրության հանդեպ, որով նրա պոեզիան առանձնանում է և ստանում մի յուրահատուկ հմայք: Այստեղ, սակայն, պետք է անել մի կարևոր դիտարկում. եթե Տերյանի և Չարենցի բանաստեղծություններում իգական հանգերը ռուս և համաշխարհային պոեզիայի որոշակի սկզբունքների յուրացման արդյունք են, ապա Սահյանի ակունքը առավելապես ժողովրդական պոեզիայի տարերքն է, որից բանաստեղծը սնվում էր ինչպես լեզվամտածողության, այնպես էլ պատկերավորման միջոցների յուրացման առումներով²⁰: Ժողովրդական երգերում ու խաղիկներում իգական հանգերի հաճախադեպ գործածությունը կապված էր որոշյալ հոդով բառերի կամ, այսպես կոչված, բայական (քերականական) հանգերի կիրառության հետ, իսկ վերջիններիս գերակշիռ մասը կազմվում

¹⁹ Ст' у **Квятковский А.** Поэтический словарь. М., 1966, էջ 23:

²⁰ Համո Սահյանի պոեզիայի ժողովրդական ակունքների մասին առավել մանրամասն տե՛ս **Դ. Գասպարյան**, նշվ. աշխ., էջ 272-275, որտեղ նաև անդրադարձ կա ժողովրդական պոեզիայում որոշակի տարածում գտած իգական բայական հանգերի և սահյանական հանգերի նմանություններին (տե՛ս էջ 272-273):

էր օժանդակ բայերի միջոցով (օրինակ, Արագը *հեշտացել ա*, Ճամբեքը *կոշտացել ա...*): Այս կարգի հանգերի գործածությունը պայմանավորված էր նաև այն իրողությամբ, որ ժողովրդական խաղիկներն ու երգերը սովորաբար երգվում էին, իսկ երաժշտության հետ կապը թուլացնում էր նախավերջին վանկի շեշտը և հնարավորություն տալիս այն տեղափոխելու վերջին վանկի վրա:

Սահյանի պոեզիայում հանդիպում ենք իգական հանգերի տարաբնույթ գործածությունների. դրանք կապված են ինչպես Տերյանի և Չարենցի ավանդույթների յուրացման, այնպես էլ ժողովրդական բանաստեղծության գեղարվեստական միջոցների կիրառության հետ: Պետք է նշել, որ մի զարմանալի զուգադիպությամբ իգական հանգեր են կիրառված Սահյանի գրեթե բոլոր լավագույն բանաստեղծություններում, իսկ շատերում անգամ կիսատողերն ունեն իգական հանգավորում: Այդպիսին է 1940 թ. գրված նշանավոր «Կանչ» բանաստեղծությունը, որտեղ մենք տեսնում ենք ժողովրդական պոեզիային բնորոշ դիմեր, հանգեր ու պատկերավորման միջոցներ.

Անց կացավ օրըս, արևավորըս,
Դու ե՛րբ ես գալու, իմ թևավորըս,
Իմ թուխ արտույտըս, իմ սիրուն յարըս,
Իմ հեռավորըս, դու ե՛րբ ես գալու:

Բացել եմ դուռըս, բացել եմ դուռըս,
Խորն է կարտըս, խորն է մրմուռըս,
Իմ կանաչ կուռըս, իմ ծաղկած նուռըս,
Իմ քնքուշ քույրըս, դու ե՛րբ ես գալու²¹:

Եթե առաջին քառատողում հանգերը հենվում են *օրըս* բառի հնչյունախմբի կրկնության վրա (արևավորըս, թևավորըս, հեռավորըս), ապա երկրորդ քառատողում այդ կրկնությունները *դուռըս* բառի հնչյունային հենքի վրա են (մրմուռըս, կուռըս, նուռըս), բայց երկու դեպքում էլ ստացական հոդի կիրառությունը բերում է, մի կողմից, ժողովրդական պոեզիային բնորոշ փաղաքշական երանգներ, մյուս կողմից, իգական հանգերի յուրահատուկ, կարելի է ասել, սահյանական հնչողություն:

Իգական և արական հանգերի կանոնավոր հերթագայությամբ (ալտերնանսի օրենքով) ստեղծված բավական մեծ թվով բանաստեղծությունների ենք հանդիպում 1950-ական թթ. ժողովածուներում («Նաիրյան դալար բարդի», «Բարձունքի վրա», «Ծիածանը տափաստանում»), և դա ցույց է տալիս, որ դրանց կիրառությունը գիտակցված, որոշակիորեն մշակված սկզբունք էր: Ընդ որում, իգական հանգերը տների կենտ տողերում են, իսկ արականները՝ զույգ (սա ռուսական պոեզիայում ընդունված ձև էր): Սրանից հաճախ բխում է նաև մեկ այլ առանձ-

²¹ Համո Սահյան, Տնհմի կանչը, էջ 287:

նահաստկություն. գույգ տողերը մեկ վանկով պակաս են կենտերից, քանի որ իգական հանգն ունի մեկ ավել վանկ, և, հետևաբար, շեշտերն ընկնում են տողավերջի նույն վանկերի վրա: Այսպես, մի շարք բանաստեղծություններում կենտ տողերը 10-վանկանի են, բայց ունեն իգական վերջավորություն, իսկ գույգ տողերը, որոնք արական հանգով են ավարտվում, 9-վանկանի են, որի արդյունքում բոլոր տողավերջյան շեշտերն ընկնում են 9-րդ վանկի վրա: Միայն «Նաիրյան դալար բարդի» ժողովածուում կան այս սկզբունքով ու չափով գրված շատ բանաստեղծություններ («Կյանքը իմ տունն է», «Կարծես կրկնում է», «Հորովելը», «Դարբասի ձորը», «Դու առավոտ ես, ես մայրամուտ եմ...», «Մայրամուտները», «Ամեն ինչ պարզ էր», «Ուր որ նայում եմ», «Այստեղ ամեն ինչ ապուպապոտ է...», «Արաքս» շարքը և այլն): Ահա դրանցից մեկը, թերևս ամենանշանավորը.

Դու առավոտ ես, ես մայրամուտ եմ,
Մի ողջ ցերեկ է բաժանում մե՛զ...
Ես տանջվելու մեջ այնպես հմո՛ւտ եմ,
Այնպես անփորձ եմ տանջելու մե՛ջ:

Դու առավոտ ես, ես մայրամուտ եմ,
Մի ողջ գիշեր է բաժանում մե՛զ...
Բայց ես շողում եմ առավոտի՛ պես,
Երբ հեռվից-հեռու նայում եմ քե՛զ²²:

Այս կարգի բանաստեղծությունները հետաքրքիր կերպով գուգակցում են վանկական և վանկաշեշտական ոտանավորների ռիթմաստեղծիչ սկզբունքները. այսպես, տողերում և կիսատողերում կարևորված է վանկերի թվի հավասարությունը (5+5, 5+4), իսկ տողավերջում հատուկ ընդգծված է շեշտի դիրքը՝ 9-րդ վանկի շեշտը, որն ստեղծում է յուրահատուկ ռիթմ:

Մի շարք բանաստեղծություններում սկզբում արական, ապա միայն իգական հանգերն են (ի դեպ, ռուսական պոեզիայում այս ձևն ավելի քիչ է հանդիպում): Այդպես են գրված «Ակսել Բակունցին», «Աղավնի», «Դու ծաղիկ ես եղել...», «Շնորհակալ եմ այս աշխարհից...», «Նորից կարմիր ու կանաչ...», «Տատնա գետակը», «Աղոթարան սարը», «Ինչո՞ւ են լալիս», «Ես քար ու քերձ էի» և շատ այլ բանաստեղծություններ, սակայն սրանցում պահպանված է տողերի վանկային հավասարությունը, և շեշտերի դիրքի փոփոխությունը տողավերջում չի բերել տողերի անհավասարություն, մի բան, որ սովորաբար տեղի է ունենում արական և իգական հանգերի գուգորդման դեպքում:

Համո Մահյանի պոեզիայում բավական պատկառելի է ամբողջովին իգական հանգերով գրված բանաստեղծությունների թիվը, ինչը ևս

²² Համո Մահյան, Նաիրյան դալար բարդի, Եր., 1958, էջ 179:

մեկ անգամ ցույց է տալիս, թե որքան մեծ նշանակություն էր նա տալիս իգական վերջավորություններին և դրանց յուրահատուկ հնչողությամբ: Հայերենի արտասանությանը և պոեզիային բնորոշ վերջահար շեշտերին փոխարինելու են գալիս նախընթաց շեշտերը, որոնք կոտրում են միօրինակությունն ու անկրկնելի հմայք հաղորդում բանաստեղծական խոսքին: Այդպես են գրված «Երբ ամեն անգամ բացվում է օրը...», «Կանչ», «Իմ երգածը սար է...», «Երբ լուռ են հանգերը», «Եզր», «Թումանյանի ծննդավայրում», «Օրը մաշվում է...», «Ասում եք արծիվը», «Ես քո լույսն էի», «Խոսքերիդ համը», «Ձեր բարդու սոսափն իմ ականջում էր...», «Ո՞վ է ասում բառն է...», «Պատվանդանները թեթևացել են», «Քո շրթունքները Հայաստանոտ են...» և շատ այլ բանաստեղծություններ: Իգական հանգերի ձևավորման համար Սահյանը հիմնականում ընտրում է ընդունված ձևեր՝ օժանդակ բայի (կամ *էմ* բայի), հոդերով (ը, ս, դ) բառերի գործածություն: Ահա մեկ օրինակ.

Ձեր բարդու սոսափն իմ ականջում էր...

Եվ թաքուն մի ցավ սիրոս տանջում էր:

Իմ աչքը ձեր տան պատուհանին էր,

Բայց քեզ տեսնելը անհնարին էր...

Արթնացա մի օր... մեր տունը հին էր,

Ես աշխարհով մեկ, աշխարհը իմն էր...²³

Սահյանը բավական շատ է կիրառել արևելյան պոեզիային և նրա մի շարք ձևերին (գազել, ռուբայի և այլն) բնորոշ հանգավորման հնարքներ. գերազանցապես իգական հանգեր ունեցող բանաստեղծություններում հանդես են գալիս նաև արական վերջավորությամբ տողեր, որոնք, սակայն, մնում են անհանգ: Եթե ռիթմը առաջ են շարժում իգական հանգերով տողերը, ապա անհանգները նոր լիցք են հաղորդում բանաստեղծության մտքին՝ կոտրելով խոսքի միապաղաղությունը: Այդպես են գրված «Պայը», «Հայաստան ասելիս...», «Ի՞նչ է ասում», «Մի տեղ իշխան ու տեր...», «Բացվող օրվա հետ», «Ինձ՝ վախենալու խիզախությունը...» և այլն: Այդ սկզբունքով են գրված նաև Սահյանի որոշ քառյակներ, որտեղ բանաստեղծն ընտրել է արևելյան ռուբայու դասական ձևը, երբ 1-ին, 2-րդ և 4-րդ տողերն ունեն նույն հանգը, իսկ 3-րդ տողը մնում է անհանգ և իմաստային նոր լիցք հաղորդում բանաստեղծությանը: Ահա մեկ օրինակ.

Հավքը ծկլթաց... թափուր բնից էր...

Մոր ուշքը գնաց... լույսը տեղից էր:

Եզր երդիկից հանեցին տարան,-

-Ոչինչ,- ասացին,- գողը տնից էր²⁴:

Այսպես են հանգավորված նաև «Որքան ամպ ու բուք են տեսել այս սարերը...», «Մարերը աշխարհի մկաններն են...», «Երեխան ճչաց...

²³ Համո Սահյան, Տնհմի կանչը, էջ 313:

²⁴ Համո Սահյան, Քառյակներ, Եր., 2005, էջ 26:

փախած քնից էր...», «Հողն ինչ էլ անես, ձեռքդ չի կապի...» քառյակները:

Ինքնատիպ, բացառիկ հանգերի որոնումը կարծես դառնում է Սահյանի պոեզիայի տարերքը. իգական հանգերի կողքին աստիճանաբար երևան են գալիս նաև դակտիլային (վերջից երրորդ վանկի շեշտով) հանգեր, որոնք զուգակցվում են արականների հետ: Այսպիսի զուգադրումը հայ պոեզիայում, կարելի է ասել, շատ հազվադեպ հանդիպող, բացառիկ բան է, բայց Սահյանի պոեզիայում այդպիսի բանաստեղծությունների թիվը բավական մեծ է: Այդպես են գրված «Դու իմ կյանքն էիր...», «Առանց որոտալու», «Դու ոչ Սայաթ-Նովա...», «Մենք իրար ճանաչում էինք...», «Զգիտեմ ում է արտույտն աղոթում...», «Ես քար ու քերծ էի», «Ինչո՞ւ եկանք, ո՞ւր ենք գնում...», «Հոգնած ու խմած էինք...», «Լորեր», «Պտուղդ քաղող չկա», «Ու ճանապարհ ընկա» և մի շարք այլ բանաստեղծություններ: Օրինակների այս առատությունը մեկ անգամ ևս վկայում է Սահյանի կողմից վերջնաշեշտ չունեցող հանգերի գիտակցված, ոչ պատահական կիրառության մասին:

Սահյանին հարազատ է նաև գազելի իբրև բանաստեղծության տեսակի կիրառությունը: Նրա շատ բանաստեղծություններ («Ի՞նչ է ասում», «Գալիքն է գալիս», «Ամեն ինչից», «Աշնանամուտի ջրերը բարակ», «Ոչ կարգին քնել եմ աշխարհում», «Մի բան էլ ես եմ տանում» և այլն) իրենց կառուցվածքով, ըստ էության, գազելներ են, թեպետ դրանց տներն արտաքուստ տարբերվում են գազելային տան ձևից: Այդ բանաստեղծություններն ունեն այսպես կոչված *ռեդիֆային հանգեր*, որոնք ենթադրում են տողամիջում որոշակի բառախմբի կրկնություն և դրան նախորդող տողամիջյան հանգերի առկայություն.

Ի՞նչ է ասում ճամփորդներին
Հալված-*մաշված* այս կաճանը,
Ժամանակին հազար ու մի
Քայլեր *հաշված* այս կաճանը,
Անցող-դարձող քարավանի
Ծանր ու դանդաղ ոտքերի տակ
Մեջքը կոտրած, կուրծքը պատռած,
Հոգնած-*տանջված* այս կաճանը,
Մեծ աշխարհի մեծաժխոր
Ճանապարհից հեռու քաշված,
Հիսուսի պես, ապառաժի
Կողին *խաչված* այս կաճանը²⁵:

Գազելին, ռուբայուն և արևելյան բանաստեղծության մի շարք այլ տեսակների բնորոշ *ռեդիֆային* հանգերի նկատմամբ հետաքրքրությունը դրսևորվել է Սահյանի ստեղծագործական ողջ կյանքի ընթացքում, սակայն «Մեզամ բացվիր», «Տոհմի կանչը» և «Ինձ բացակա չդնեք»

²⁵ Համո Սահյան, Սեզամ բացվիր, Եր., 1972, էջ 13:

ժողովածուներում դրանք ձեռք են բերել նոր որակներ՝ զուգակցվելով իգական, դակտիլային, հաճախ նույնիսկ հիպերդակտիլային (վերջից չորրորդ վանկի շեշտով) հանգերի հետ: Այսպիսի բարդ հանգերը մեծ հնարավորություն են տալիս բանաստեղծին ազատորեն կիրառելու իր այնքան սիրած հանգերի տեսակները, որտեղ շեշտը վերջահար չէ: Մահյանն ընտրում է հենակետային, կարևոր իմաստ կրող բառեր, որոնք հաճախ ծնվում են առաջին տողի հետ միասին՝ իբրև ռիթմի շարժիչ ուժ: Այդ բառերը որպես կանոն հանգավորվում են իրար հետ, իսկ դրանց հաջորդում է որևէ բառախումբ կամ առանձին բառ՝ կրկնվելով տողերի վերջում: Ահա «Հարցում արի...» բանաստեղծությունը.

Հարցում արի, ժպտաց,
 Առուն *անոն ևն չունեք*:
 Անհուն ձորերի մեջ
 Կարգին մի *հոն ևն չունեք*:
 Սպիտակել էր նա,
 Բայց *ծերություն ևն չունեք*:
 Խաղաղ *անկյոն ևն չունեք*,
 Աչքերին *քոն ևն չունեք*,
 Եկավ, կանչեց, գնաց,
*Համբերություն ևն չունեք...*²⁶

Բանաստեղծության իմաստային հենքը տեղափոխվում է տողամիջյան բառերի վրա (անուն, հուն, ծերություն, անկյուն, քուն, համբերություն), որոնք հանգավորվում են միմյանց հետ և հաջորդ *չունեք* բառի հետ կազմում ռեդիֆային ինքնատիպ հանգ: Այստեղ հետաքրքիր է ընդգծել մի շատ կարևոր հանգամանք. այդ բառերի վրա են ընկնում նաև բանաստեղծական տողի հիմնական շեշտերը, իսկ հաջորդ բառի (կամ բառերի) շեշտն արդեն թուլանում է, և առաջին հայացքից արական վերջավորություն ունեցող տողերն իրականում ստանում են դակտիլային, շատ դեպքերում անգամ հիպերդակտիլային վերջավորություններ: Նման կառուցվածքներից Մահյանի բանաստեղծություններում ժամանակի ընթացքում սկսում են էլ ավելի մեծ տեսակարար կշիռ ստանալ՝ նշանավորելով նրա պոեզիայի ուրույն ռիթմերն ու չափերը: Դրանք, մի կողմից, արևելյան պոեզիայի, մյուս կողմից, մեր ժողովրդական բանահյուսության մեջ լայն տարածում ունեցող հանգավորման ձևերի զուգակցումն են: Մտորև ներկայացնենք, թե դրանցից մի քանիստում հենակետային ինչ բառերով է Մահյանն ստեղծում իր հանգերը, որոնք նաև արտասանական շեշտի հիմնական կրողներն են:

1. Երգ Հայաստանի – **Հայրենի** երկիր Հայաստանս, **Ժայռերի** երկիր Հայաստանս, **Տառերի** երկիր Հայաստանս, **Սարերի** երկիր Հայաստանս, **Դարերի** երկիր Հայաստանս, **Քարերի** երկիր Հայաստանս, **Խա-**

²⁶ Նույն տեղում, էջ 110:

վարի երկիր **Հայաստանս**, **Արևի** երկիր **Հայաստանս**:

2. Անունդ տալիս – **մի տուն** եմ հիշում, **մի բույն** եմ հիշում, **մի մատուռ** եմ հիշում, **մի սյուն** եմ հիշում, **դոփյուն** եմ հիշում, **մի սար** եմ հիշում, **շրշուն** եմ հիշում:

3. Գարունդ հայերեն է գալիս... – **ծլում են** հայերեն, **կռում են** հայերեն, **շնչում են** հայերեն, **ննջում են** հայերեն...

4. Պտուղդ քաղող չկա – **քաղող** չկա, **պահող** չկա, **մարդ** չկա, **նայող** չկա:

5. Երբ հերկածիս համար... – **հատուցող** չկա, **լացող** չկա, **հավատացող** չկա, **բացող** չկա:

6. Գալիքն է գալիս – **ալիքն** է գալիս, **տարիքն** է գալիս, **ծաղիկն** է գալիս, **բարիքն** է գալիս, **քո գիրկն** է գալիս, **գալիքն** է գալիս:

7. Ախր ես ինչպե՞ս վեր կենամ գնամ... – **հայրեններ** չկան, **հորովել** չկա, **խորովել** չկա, **խռովել** չկա, **օրհնություն** չկա, **հոգնություն** չկա, **Մասնա տուն** չկա, **մանկություն** չկա:

8. Էլ ո՞վ է այս աշխարհում... (հայրեն) – **մի որդան** տալու, **մի Գողթան** տալու, **Որոտան** տալու, **մի պատան** տալու:

9. Դու ուզեցիր... – **անտեր** մնամ, **ընկեր** մնամ, **անարև** մնամ, **շնորհակալ** լինեմ, **արևագալ** լինեմ, **քոնը** լինեմ, **տոնը** լինեմ, **ճորտը** լինեմ, **ավելորդը** լինեմ...

10. Մի տեղ իշխան ու տեր... – **ճորտ** եմ եղել, **խորթ** եմ եղել, **կորդ** եմ եղել, **ավելորդ** եմ եղել, **հավակնորդ** եմ եղել, **խորդուբորդ** եմ եղել:

11. Ամեն ինչից – **Օրորոցի** հոտ է գալիս, **Ծուխ ու բոցի** հոտ է գալիս, **Ու մոր ծոցի** հոտ է գալիս:

12. Չիերս – **խլած** ձիերս, **խամած** ձիերս, **կերած** ձիերս, **սերած** ձիերս, **կրակ** ձիերս...

13. Ելք չունենք – **տուն** չունենք, **սյուն** չունենք, **հուն** չունենք, **Մատուն** չունենք, **Խաթուն** չունենք, **Էլ քուն** չունենք, **խնդում** չունենք, **ածուն** չունենք:

14. Ամպրոպներից հետո... – **ափերին** են տալիս, **քարին** են տալիս, **փրփրին** են տալիս, **կարմրին** են տալիս:

15. Ա՛խ, ինձ ծլել չթողին... **ծլել** չթողին, **ծանոթանալ** չթողին, **հառաչել** չթողին:

16. Ոչ կարգին քնել եմ աշխարհում... – **արթուն** եմ մնացել, **անքուն** եմ մնացել, **թաքուն** եմ մնացել:

17. Մի բան էլ ես եմ տանում – **ձոնն** է այսօր, **հոնն** է այսօր, **տոնն** է այսօր, **Սողոմոնն** է այսօր, **պաշտոնն** է այսօր, **խորն** է այսօր, **քոնն** է այսօր:

Այս շարքը կարելի է երկար շարունակել, սակայն բերված օրինակներն էլ բավարար են ցույց տալու Սահյանի վարպետության ինքնատիպ հնարքները, ձգտումը հանգավորման ուրույն եղանակների, որոնցով նրա պոեզիան ձեռք է բերում յուրահատուկ հմայք: Վերջից երկրորդ, երրորդ, չորրորդ և անգամ հինգերորդ վանկի շեշտադրում-

ների առատությունը վկայում է, որ Սահյանը հատուկ վերաբերմունք է ունեցել հանգավորման արվեստին, մշտապես փորձել է գտնել մեր դասական, ավանդական պոեզիային գուցե ոչ այնքան բնորոշ, սակայն, մյուս կողմից, ժողովրդական-աշուղական և արևելյան պոեզիայի ակունքներից եկող հանգավորման եղանակներ, որոնք շահեկանորեն առանձնացնում են նրա պոեզիան ոչ միայն իր դարաշրջանի, այլև նախորդ և հաջորդ բանաստեղծների ժառանգության համապատկերում:

АШХЕН ДЖРБАШЯН – *Некоторые вопросы поэтического мастерства Амо Сагияна.* – Статья посвящена ряду вопросов поэтического мастерства Амо Сагияна, одного из самых ярких представителей армянской поэзии XX века. В частности, рассматриваются приемы, с помощью которых поэт создает оригинальные рифмы с особенным звучанием. В своих статьях и частных беседах Амо Сагиян всегда подчеркивал важность первой строки стихотворения, которая определяет ход и ритм, а также рифму следующих строк. Ни у одного другого армянского поэта мы не находим столько женских, дактилических рифм, как у Сагияна. Во многих стихотворениях он использовал рифмы, типичные для восточной поэзии, где фигурируют междустрочные опорные слова, а за ними следует повторяющаяся группа слов. Все это показывает, что Сагиян с особой тщательностью относился к искусству рифмовки и обилие не столь характерных для нашей традиционной поэзии рифм выгодно отличает его поэзию.

Ключевые слова: *Амо Сагиян, ритм, первая строка, женские, мужские, дактилические рифмы, опорные слова, междустрочные рифмы, редиф, газель*

ASHKHEN JRBASHYAN – *Some Questions of Hamo Sahyan's Poetic Mastery.* – The article is dedicated to a number of issues of Hamo Sahyan's poetic mastery, one of the most prominent figures of Armenian poetry of the 20th century. In particular, the manners with which the poet creates uncommon rhymes with unique sounds are considered. In his articles and private conversations, Hamo Sahyan has always emphasized the importance of the first line in the poem, which dictates the course and rhythm, as well as the rhyme of the next lines. We can not find in any other Armenian poet's verse as many female, dactylic rhymes as in Sahyan's poetry. In many of his poems, he used rhymes typical of Eastern poetry, where there are midline base words and a word group following them. This shows that Sahyan treated the art of rhyme with special care and the abundance of rhymes, not so typical for our traditional poetry, distinguishes his poetry from the others.

Key words: *Hamo Sahyan, rhythm, first line, female rhymes, male rhymes, dactylic rhymes, base words, midline rhymes, redif, ghazal*